

LA BIOGRAFÍA COMO METACINE: EL CASO DE *MAN ON THE MOON*

ALBERTO MURCIA
Universidad Carlos III de Madrid

Resumen:

El género cinematográfico llamado *biopic* ha demostrado su capacidad para performar el modo de autoconocernos. Más que esto, los *biopics* devienen en una manera de ordenar los eventos que cobran sentido mediante la ayuda de cadenas causales. Sin embargo, siempre existe la duda de si todo lo que nos contamos forma parte de nuestra ilusión sobre lo que somos. A pesar de esta duda escéptica, esto no es un obstáculo para impedir las capacidades performativas del género y para recrear el *self*. El modo en que damos orden y una estructura a nuestros eventos o procesos mediante cadenas causales son, en sí mismas, una manera de recrearnos.

Milos Forman ha demostrado mediante películas como *Man on the Moon* que el cine puede ser una doble exploración sobre el *self*—el de alguien concreto—y la forma en la que le damos una estructura a la narración cinematográfica.

Palabras clave: Metacinematografía, Milos Forman, Biopic.

Abstract:

The cinematographic form called *biopic* had demonstrated its capabilities to serve to perform the way of self knowledge. Over than this, biopics became a way to put in order different events of someone that to make sense with the help of causal chains. However, always remains the doubt of whether the things we narrate to ourselves are a delusion of what we think we are. But this is not an obstacle to block the performative capacities of the biopic, and to create the self. The way in what we give an order and a structure to our events or process with causal chains are itself a way to recreate ourselves.

Milos Forman has demonstrated with films like *Man on the moon* that cinema can do an exercise of self reckoning using the open tools of biopic. On this way, biopics can be a double exploration about the self—of someone self—and the way of give a structure to cinema storytelling.

Keywords: Metacinema, Milos Forman, Biopic.

Entre la transparencia y la opacidad se sitúa esa difusa frontera que entendemos es nuestra identidad: la imagen de aquello que creemos que somos se nos presenta como un confuso *sumatorio* entre lo que creemos que sabemos sobre nosotros, la imagen que ofrecemos a los otros y la imposibilidad de saber con exactitud qué o cómo somos.

Desde Freud sabemos que no somos, como se presupuso desde el sujeto cartesiano, de una límpida transparencia. No podemos acceder a todos los entresijos de nuestro ser –si es que hubiese algo de lo que echar mano encerrado muy dentro de nuestras cabezas, más allá de una sucesión de momentos yuxtapuestos que prefiguran nuestro presente mental.

Si esto pudiera parecer insuficiente para nuestra presentación podríamos añadir un nuevo escollo que adopte la forma del *autoengaño*. Aunque la figura del autoengaño está profundamente discutido –puesto que presenta una costosa dificultad mental de desdoblamiento del ser en el que una parte es engañada por la otra, algo que, en apariencia supone una imposibilidad cognitiva –la impostura (de mala fe) puede ser entendida como una falta de (auto)reconocimiento. La intención del (auto)engañador no sería tanto la del arribista como la del que no ha sido capaz ni de reconocerse ni de presentarse. No sería aquel que se oculta tras una *máscara social*, puesto que esto se da por hecho que es práctica común, sino que hablaríamos de aquel cuyos mecanismos de introspección se desbocan en una carrera entre sus deseos y creencias y sus falsos deseos y creencias. Tratemos de presentar como axioma durante este pequeño ensayo que este mecanismo tiene serias carencias en todos nosotros y que somos incapaces de diferenciar con precisa claridad aquello que verdaderamente creemos que somos. Pese a que la perspectiva en primera persona nos otorga un acceso de privilegio epistémico a estos deseos y creencias que se ocultan en nuestras acciones, esta perspectiva es insuficiente para *conocer*.

Nos permitimos aclarar que esta opacidad no se trata de ningún muro cognitivo alojado en nuestra mente. Muro que podríamos derribar, digamos, mediante una sana (o no) terapia psicoanalítica. Este muro es de un carácter distinto, epistémico. Sus formas no remiten al hormigón, sino más bien al enrejado de una cerca que permite la permeabilidad entre lo que hay a ambos lados. Como el aire, lo que sabemos y desconocemos sobre nosotros pasa de un lado a otro de la frontera con cierta cotidianidad. Ideas y preconcepciones viajeras que se alojan sin papeles al otro lado de la verja antes de ser expulsadas de vuelta a su lugar de origen o asimiladas como parte de sí. Pero si este muro en realidad es como una verja, desde ella se podrá observar, aunque sea una planicie vacía, que se aloja tras ella. Podemos vislumbrar siempre que estemos dispuestos a ello que hay más allá. Qué hemos sido o qué hemos querido ser,

nuestros deseos y creencias –la distinción entre deseos y deseos inducidos deja de tener sentido en un lugar así.

Llegado el momento de presentarnos a los demás, las huidizas ideas no saben si saltar la valla o enterrarse bajo la arena de las planicies del ser. Se produce un peligroso juego entre el qué mostrar y el qué ocultar en el que mecanismos emocionales sutiles, sociales y complejos, como la vergüenza juegan una baza significativa: en una entrevista de trabajo, al conocer a nuevas gentes, al tener que proferir una comunicación, nos encontramos en la coyuntura de cuánto de lo que creemos que somos vamos a dar a los demás. Se trata de un problema en el que se nos propone el difícil requerimiento de cuánta información queremos dar los otros. *Una economía del nosotros.*

Pero supongamos que esa parte de una vida que ha de ser entregada a los demás, que esos pedazos de información, será de una persona de la que se considera digna de ser entregada. Esa dignidad, en una sociedad mediática y *postfordista*, suele ser la de aquella que ha tenido éxito. En consecuencia, estos pedazos deben tener un carácter ejemplar. Es por ello que la biografía se solapa con aquellas “vidas ejemplares” sin saber diferenciar muy bien si debe ser contado porque es ejemplar o si se convierte en ejemplar porque es contado.

La biografía con su carácter ejemplar parecía tener los días contados desde la era de la imagen digital (postimagen, e-imagen, etc.). No es, como podría pensarse, por la posible obsolescencia de los medios de expresión biográficos tradicionales, sino por la irrupción de la identidad fuerte que la red nos ha proporcionado. Si la elaboración de un diario podía ser interpretado como un acto de solipsismo identitario, en el que solo podía aspirar a ser leído por los otros a hurtadillas –excepto en casos de deliberado exhibicionismo –la red ha dado un sinnúmero de páginas en blanco para expresar(se) y habitar en internet: se presume de la identidad, del yo fuerte lúcido y expuesto. Cualquiera puede ser ejemplar o ejemplarizante. Y lo es porque se cuenta (a sí y los demás): ejerce *cosas con las palabras*, acciones que le realizan en el espacio de lo virtual, con independencia de mala fe y otros resortes que se sitúan *al otro lado de la valla*. Se ejercita la *performatividad*.

Los ejercicios performativos en la red (así como los que usamos para narrarnos) deben distanciarse de ser únicamente los meros resortes verbales que J.L. Austin señaló:

las promesas, o las preferencias institucionales que producen un efecto en el mundo. En este caso, nos sentimos una especial afinidad a la cierta teoría de la acción performativa que podríamos encontrar en Judith Butler –interpretaciones derridianas a parte. Performativo –del inglés *performance* y que en castellano han sido traducidos en ocasiones como *realizativos* –nos advierte que todo acto comunicativo, no necesariamente verbalizado, pudiera tener un carácter performativo en tanto en cuanto están realizando efectivamente aquello que consideramos que somos y, a su vez, aquello que somos queda silueteado mediante actos performativos. En cualquiera de los casos estos actos tienen una consecuencia en el mundo. Nos interesa, ante todo, que ciertos actos comunicativos –no necesariamente verbales –sean signo de creación de la identidad. En particular nos interesa que este ejercicio performativo sea también garante de la identidad –*descripción*, podría decirse –de objetos y artefactos, en este caso la cinematografía.

Como ejemplar hemos elegido el film de Milos Forman *Man on the Moon* (Universal, 1999) en el que confluyen dos de las características que venimos tratando. Es este un film biográfico (*biopic*) que prefiguran la identidad –la vida, se diría –del cómico Andy Kaufman y una profunda reflexión performativa sobre la metacinematografía del *biopic* o *metabiopic*.

Antes de referirnos directamente al film habría que acercarnos a ejemplos de vida anteriores de Milos Forman, director que se ha venido a especializar en adaptaciones literarias y adaptaciones vitales, siendo un destacado cineasta en ambos casos. Entre las primeras nos encontramos las premiadas *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Warner Bros., 1975) o *Las amistades peligrosas* (*Dangerous Liaisons*, Warner Bros., 1988). Sin embargo, lo que nos interesa son sus atípicos *biopics* como *El escándalo Larry Flint* (*The People vs. Larry Flint*, Columbia, 1996), la mencionada *Man on the Moon*, o la oscarizada *Amadeus* (Warner Bros., 1984).

Atípico director de *biopics* por sus extraños desarrollos y sus desajustes con lo que podría ser la ortodoxia del *slice of life* hollywoodiense –drama y superación personal –sus primeras producciones obtuvieron el absoluto respaldo de la crítica y el público estadounidense. Culpa de lo singular de sus producciones tienen los guionistas

de estas películas como es el caso de Peter Shaffer –en el caso de *Amadeus* –o de Scott Alexander y Larry Karaszewski en el de *El escándalo Larry Flint* y *Man on the Moon*.

Amadeus ya era un claro ejemplo de biopic que era catalogado con dificultad. Sin embargo contaba con cierta trampa: aunque el nombre del film remitía directamente a Wolfgang Amadeus Mozart (Tom Hulce), *Amadeus* no era un biopic sobre Mozart, ni siquiera un *biopic* sobre su rival el maestro Antonio Salieri (F. Murray Abraham). Se trataba de la adaptación libre del musical que el propio Peter Shaffer (autor del libreto) había llevado al cine¹. En este se elucubraba con una posible rivalidad enfermiza de Salieri con Mozart, siendo este último ajeno a todo ella. Una relación de odio y admiración que pudo haberse dado. Sin embargo, ningún historiógrafo serio ha acusado a Salieri de ser un asesino de opereta como el que *Amadeus* retrata. No obstante, esta pasó como un *biopic* teniendo en cuenta que la mayoría de lo que allí se cuenta es, cuanto menos, históricamente poco acertado. Pese a estos datos, el público se convenció de que el Mozart allí representado era lo más parecido al auténtico Mozart. De hecho una de las cualidades con las que se le retrata, una insoportable risa desafinada, no tiene ninguna realidad historiográfica. Aunque los personajes *existieron en la historia* las personas no.

Siendo esta una película sobre Mozart resulta chocante que del que conocemos todos los detalles desde su nacimiento sean los de Salieri. Mozart no aparece hasta aproximadamente veinte minutos iniciado el film. Aunque en un plano podemos ver a Mozart de niño, este está simbólicamente velado por un pañuelo que le cubre la cara –en una de las demostraciones que el padre de Amadeus realizaba ante la corte en las que daba cuenta de las cualidades musicales de su hijo. *Todo el film está viciado por la subjetividad de Salieri*, de su amor inmenso ante el talento de Mozart y el resentimiento por no ajustarse a la idea que él tiene de lo que debería ser un artista: Amadeus es desorganizado, haragán, bebedor, putero, vividor y dado a cualquier tipo de pasiones, sin embargo es un genio insuperable. Salieri, por el contrario, es un músico mediocre temeroso de Dios, célibe y trata de ser moderado en sus impulsos –aunque en más de una ocasión cede a la gula y los dulces, no sin cierto rubor. La gran pregunta que Salieri se hace es *¿por qué ese ser puede haber sido bendecido con el mayor de los dones?* La

¹ A su vez estaba inspirado en un famoso poema de Aleksandr Pushkin del que, a su vez sirvió de inspiración a Nikolai Rimski-Kórsakov para su ópera *Mozart y Salieri*.

imposibilidad de obtener respuesta le lleva a renegar de su Dios e iniciar una campaña de derribo hacia su rival que acabará ocasionando la muerte de Mozart por agotamiento mientras escribe su inacabado *Requiem*.

Sabemos que el Salieri histórico, sin llegar a la popularidad y grandeza de Mozart, no fue el mediocre que la película retrata: Maestro de otros genios como Beethoven, Schubert o Liszt, tuvo su cargo bien asegurado en distintas cortes europeas a lo largo de su vida entre los siglos XVIII y XIX. De hecho, aunque pudieran haber coincidió es bastante probable que no tuvieran demasiada relación, ni por supuesto rivalidad.

De lo que Amadeus nos habla es de la mediocridad. O, entendido de otro modo, de la mala suerte que pudiera suponer para cualquiera topar con un genio, convirtiendo en mediocre todo trabajo que haya alrededor de él. Pero el miedo de Salieri, el mediocre, no es el de no ser valorado sino *el de no ser recordado, el de perderse en el tiempo*. La secuencia de apertura en la que Salieri le tararea melodías al sacerdote que quiere oír su confesión es iluminadora: este es incapaz de reconocer ninguna de Salieri y sin embargo tararea sin dificultad una de su Mozart. El triunfo de Mozart es evidente: ha calado más allá del tiempo, por lo tanto *será recordado*. *Amadeus* es el canto del cisne de Salieri en busca de la inmortalidad del recuerdo perenne, el ahogo del mediocre por el reconocimiento. Para ello *Amadeus* no ordena los acontecimientos de la vida de Mozart sino los de Salieri, pleno protagonista del film. Su subjetividad pregnante lleva al espectador a entender los motivos de Salieri y apoyar su empresa redentora en busca de reconocimiento público, su anhelo de genialidad.

Amadeus se alza como una obra que despliega todo su fasto en la producción para enfatizar la condición mediocre, temporal, pasajera, del ser humano. La lucha imposible contra los elementos incontrolables de la aceptación y el reconocimiento de los demás, *Amadeus* es, además, una película de máscaras. Del Salieri que se muestra amable y amigo de Mozart y del Salieri que se nos muestra irreflexivo y empeinado en lograr sus objetivos. El film se despliega como un ejercicio de desvelamiento. Solo el arte, como redentor, se muestra más allá de toda rivalidad: Salieri sucumbe ante el hombre que puede generar aquella música «en un solo trazo» y de los que guarda los originales *en la cabeza*.

Pese a las excentricidades que *Amadeus* pudiera desplegar, esta se encuentra aún lejos de lo que queremos ejemplificar con el tipo de acto performativo que configura la identidad o forma parte de los procesos identitarios. En ella encontramos algunos de los motivos que serán recurrentes en *Man on the Moon* como son la profunda subjetividad de la narración y como esos elementos al ser ordenados determinan para el espectador qué opinar, si no se ha practicado la musculatura crítica durante la proyección.

Tengamos en cuenta lo siguiente: resulta determinante qué elementos son considerados relevantes al realizar un acto en el que se pretenda narrar; esto cobra mayor importancia la tratarse de una biografía y, además, está destinada a ser distribuida por cualquier canal de consumo de masas. No es lo mismo narrarme y darme explicaciones, que dárselas a los demás, que, a su vez que se las doy estoy siendo participe de un intercambio de tiempo –o de ordenación de eventos –por dinero.

La relevancia es un extraño criterio que tiene que ver con el concepto de totalidad. Una totalidad que no necesariamente se refiere a todo la miríada de las cosas que existen en el universo, sino que una especie de concepto rebajado de totalidad que es con el que habitualmente tratamos, por ejemplo, al trabajar con productos de ficción; allí la *totalidad* se refiere a la totalidad del relato, que en cierto modo es un universo contenido, aunque sea en una cáscara de nuez. Resulta una tentación irresistible considerar la relevancia como un sinónimo de totalidad. Lo que sucede al estructurar una relato es que lo que da unidad al relato es el modo en que interactúan el conflicto, personajes y la conciencia, para producir una estructura que tenga un comienzo, un desarrollo y un “sentido de final” (Bruner, 1990; Kermode, 2000): esta forma de entender la estructura con una resolución que nos conduce a un fin choca, precisamente, con la condición humana que *es in media res y en mediis rebus*. El estructurar un relato biográfico tampoco consigue zafarse de estas limitaciones pese a que sean el relato de una vida y seamos conscientes de que una de sus características estas.

Un estudio de Berntsen y Bohn² (2009) demuestra, en cierta medida, que cuando alguien cuenta su historia (*life story*) los acontecimientos que se incluyen están en cierto modo constreñidos por las perspectivas sociales, entendidas estas como *tener una vida*

² BERNTSEN, D. y BOHN, A. (2009) Cultural Life Scripts and Individual life stories. *Memory in mind and culture*. Cambridge: Cambridge University Press. 62-82.

*completa*³. Estos acontecimientos se mantienen como un horizonte de futuro incluso aunque no hayan ocurrido: Son lo que denominan *Life scripts* en los que se acata implícitamente un principio de relevancia. Este solo puede ser entendido teniendo en cuenta este sentido de totalidad que la narración nos permite, con independencia de que la realidad que percibamos sea de la ser arrojados a una historia ya empezada y ser expulsados mientras la fiesta continúa. En estos *life scripts*, que son culturales, no solo se especifica qué cosas relevantes deberían ocurrirte durante tu vida sino, también, cuándo y en qué momento de tu devenir es adecuado que ocurra. De este modo quedarse embarazada a los quince años sería *pronto* mientras que casarse por primera vez a los ochenta es *tarde*. Si, además, las cosas entran a su debido tiempo (*timing*) los eventos suelen considerarse positivos. Los eventos particulares deben sincronizarse con los calendarios culturales si se pretende no estar fuera de lugar.

Se da por supuesto que una vida ejemplar es digna de ser contada, de ahí su importancia y su ejemplaridad. Y lo es porque alcanza la excelencia en el cumplimiento de los *life script* o, precisamente, porque no cumple radicalmente con las perspectivas de estos. Su ejemplaridad puede ser a seguir o a ser rechazada. Si alguien es narrado debe cumplir al menos una de estas dos condiciones, sino su narración carece de sentido. Nadie se dedica a elaborar un *biopic* de alguien cuya existencia se considere mediocre. Pero no la mediocridad del Salieri, que bordea los caminos de la *aura mediocritas*, sino la insustancial y anodina vida mediocre que se ajusta a los *life script* porque considera que así debe ser y, además, su devenir no ha sido reconocido por sus iguales como digno de relevancia.

Parece darse el caso de que *Man on the Moon* sea el biopic de alguien cuya vida merecía ser destacada: el cómico estadounidense Andy Kaufman, cuya prematura muerte por cáncer se produjo a los 35 años, es la vida que se pretende retratar en dicho film. Sin embargo, como se viene advirtiendo, *Man on the Moon* es algo más: la adecuación del medio cinematográfico a un ejercicio de *metabiopic* en el cual se presenta un personaje –Andy Kaufman –cuya razón de ser es la confusión en un ejercicio de *performance* constante.

³ «[W]e will argue that the content of our life stories is constrained by cultural norms that influence what we think of as important and as less important from the perspective of telling a life story.» BERNTSEN, D. y BOHN, A. (2009: 62)

El auténtico Andy Kaufman no nos interesa para este ensayo tanto como la representación de Andy –interpretada por el también cómico y actor Jim Carrey. Basta decir que en la película se recogen sus momentos más reconocidos como cómico en diversos locales y programas entre los que destacan el *Saturday Night Live*, el *Show de David Letterman* o su conocido papel en la *sit-com Taxi* –su papel más convencional, por otra parte. Controvertido y singular, Andy Kaufman dejó este mundo envuelto en un extraño halo de misterio que él mismo fue alimentando con sus extravagantes apariciones televisivas. No era este un cómico al uso: no contaba chistes, no hacía *stand-up* y sus imitaciones rayaban el absurdo. Jugaba a la confusión y al despertar emocional del espectador: mejor que le odiasen que permanecieran impávidos. Uno de sus personajes más extraños era una especie de *crooner* de Las Vegas llamado Tony Clifton: deslenguado y con un absoluto mal carácter, Andy llegó a simular que era una persona de carne y hueso distinto a él –de hecho, en más de una ocasión actuaron simultáneamente. Ni que decir tiene que no fue demasiado bien entendido en su momento. Es probable que ahora tampoco fuese demasiado bien entendido, y razones pudieran no faltar. Sin embargo, algo debía tener de relevancia –en una acepción ligada a reconocimiento –cuando tanta gente que él conoció y con las que trabajó, (y molestó) participasen en el film actuando ya sea como *himself* o en diversos *cameos*. Si algo han destacado en entrevistas la gente que le conocía era que nunca sabían dónde estaba el auténtico Andy, pues no pareciese abandonara sus personajes jamás.

Ante tal desconcertante persona se necesitaba un film igualmente desconcertante. El inicio del film es toda una declaración de principios: Andy se presenta imitando a su personaje más popular *Foreign Man*⁴. Tras él un fondo indeterminado, la imagen es en blanco y negro. Lo que sigue a continuación se desliza entre la paradoja y el metachiste.

«Hola. Soy Andy. Quiero darles las gracias por venir a ver mi película. Desearía que fuese mejor ¿saben? Pero es tan estúpida. ¡Es terrible! Ni siquiera a mí me gusta. Todos los hechos más importantes de mi vida están cambiados y mezclados con fines dramáticos. Así que he decidido eliminar las memeces. Ahora la

⁴ Como su nombre indica, se trata de una imitación de un extranjero de un país indeterminado. Sin embargo el personaje fue luego rebautizado como Latka Gravas al ser utilizado en la serie “Taxi”.

película es más corta. De hecho, esto es el final de la película.

Muchas gracias.»

Se produce una especie de parón en el que Andy reproduce un disco mientras los títulos de crédito salen anunciando que es, en efecto, el fin del film. Andy parece cansado de los créditos y golpea el reproductor de discos. Se corta a negro. Pasan unos diez o quince segundos en negro. Parece, en efecto que la película, que acaba de iniciarse, se ha acabado. Pero Andy asoma la cabeza por un lateral de la imagen y con una voz diferente (¿acaso la suya?) continua:

« ¡Vaya! ¡Siguen ahí! ¿No se habrán enfadado? Lo he hecho para librarme de esos que no me entenderían y que no quieren ni intentarlo. De hecho, la peli es muy buena. Está llena de personajes pintorescos como el que he interpretado o el que interpreto ahora. Nuestra historia comienza en...»

De ahí pasamos a una escueta secuencia en la que se nos narra un episodio, posiblemente ficticio de la vida de Andy Kaufman (1949-1984). El niño juega de cara a la pared pues, se supone por sus comentarios, ésta es su público. El padre le espeta a que salga a la calle pues necesita encontrar un público, que no se puede actuar para él solo. Así que Andy agarra a su hermanita para su primera *performance* en la que él canta una canción infantil mientras esta colabora. De este modo a la pregunta *¿el pájaro hace?* su hermana responde *¡Pio, pio!* Este será uno de los números principales del Kaufman adulto. Esta es la forma en la que Kaufman parece entender su relación con el público. No es de extrañar que su productor George Shapiro (Danny de Vito) le comente que *no sabe muy bien para quién actúa*, concluyendo que *tal vez lo haga para él mismo. Eres el único que se ríe con tus bromas.*

Retomando el discurso inicial cabe que resaltemos alguna de las paradojas antes mencionadas.

Para empezar, ¿quién es el que está enunciando el discurso? «Dice Hola. Soy Andy.» Pero no lo es. Es un personaje de Andy, el *Foreign Man*. Siendo aún más meticulosos ni siquiera es Andy: es Jim Carey haciendo de Andy. Pues Andy está muerto y se presume que un muerto no puede narrar su vida, y menos aún haber visto la película de su vida para poder luego presentarla. No sabemos si la película juega con la

posibilidad –que se ha contemplado como real pese a que se sabe que no es así –de que Andy Kaufman simulase su propia muerte. Todo parece indicar que Milos Forman juega al despiste tal y como Andy jugó toda su vida. Andy llega a comentar durante el film: «Excepto fingir mi propia muerte, lo he hecho todo.» Es por ello que mucha gente que le seguía, incluso sus propios amigos o familiares llegasen a pensar que se trataba de un elaborado plan de Andy para hacerles pensar que había muerto. La *performance* definitiva. Los argumentos de que había hecho espectáculo de su propia muerte se vieron reforzados por el hecho de que muriese tan joven de cáncer de pulmón –algo poco probable medicamente –y más siendo no-fumador y llevar una vida vegetariana. Añádase a esto que Tony Clifton –su alter ego –siguió apareciendo en diversos homenajes a Andy Kaufman. Sin embargo, el hecho es que su muerte se produjo, inexorablemente, por cáncer de pulmón.

Andy, en su discurso inaugural, continua advirtiéndolo que el film « ¡Es terrible! Ni siquiera a mí me gusta. Todos los hechos más importantes de mi vida están cambiados y mezclados con fines dramáticos.» Advierte con ellos el carácter metabiográfico de la película, de la que Forman nos quiere hacer conscientes desde el primer momento. Como hemos dejado entrever, la elección y ordenación de los eventos en el ejercicio de una autonarración se asienta sobre la embarrada superficie de la falibilidad de la memoria, la alteración más o menos voluntaria de los hechos o de los designios comerciales. Narrar(se) la vida resulta un ejercicio torticero en que la honestidad y la veracidad tienen que abrirse paso entre la necesidad comercial y la expectación que pueda esperarse. No vale con contar cualquier cosa: se ha de rescatar lo relevante. Pero si lo relevante está culturalmente mediado ¿cómo aspirar a satisfacer esas necesidades comerciales que se esperan de una vida que sea digna de ser contada en un espacio público? Es por ello que Andy no pretende una *captatio benevolentiae*: te pega una patada para que salgas del cine nada más comenzar el film. *Mi vida no es espectacular muchacho, ni siquiera sé quién soy. Si la quieres es tuya, pero tienes que pagar mi precio*, parece querer decir.

Andy, a su vez, es consciente de una manipulación por encima de sus designios –tal vez porque esté muerto –en la que el editor y el director han tenido la última palabra. Es por ello que resalta la regla número uno en Hollywood: *los acontecimientos han sido mezclados y alterados en el tiempo con fines dramáticos*. Es cierto que Andy es un manipulador emocional, pero no más que cualquiera que ejerce el poder de

ordenar los eventos de una narración; Andy simplemente lo hace explícito radicalizando su discurso. Lo elabora crudo y al descubierto. Si en la vida de alguien sucede algo que no interese se elimina, si es necesario inventarlo se inventa pues por encima de todo está la coherencia en la narración y ciertos criterios de verosimilitud comercial que poco o nada tienen que ver con la vida. Eso es lo que generalmente se entiende como *finés dramáticos*.

Antes decíamos que no se puede narrar cualquier vida. Solo aquellas que habían sido reconocidas por sus iguales como de relevancia merecían ser contadas. Aquellas que destacan de la mediocridad. Sin embargo, esto era una gran mentira: con un buen guionista detrás que rescate lo relevante de aquella miasma de información de una vida, una correcta alteración de los eventos, una agradecida invención de otros y la mezcla de todo esto podría rescatar de la mediocridad a cualquiera convirtiéndolo en un ser de especial relevancia. Pesa más el cómo pudo haber sido –que es la consecuencia inmediata del artefacto contrafactual cinematográfico –que el cómo fue. La advertencia de Andy-Milos Forman no solo es válida para *Man on the Moon*. Nos pone sobre aviso, sobre la sospecha, de que algo no está siendo como fue. Nos recuerdan aquello de lo que Bazin (2004) nunca llegó a convencerse: *El cine es mera representación*. Engaño e ilusionismo a partes iguales.

Una vez que los que a Andy no le interesan han abandonado la sala, el verdadero Andy sale a recibirles. Cambia su voz, pose y actitud, y nos hace conscientes de su naturaleza gamberra. Sin embargo, tampoco estamos ante el verdadero Andy pues nos recuerda que: «[La película] está llena de personajes pintorescos como el que he interpretado o el que interpreto ahora.» La frase, que pudiera pasar desapercibida sin la adecuada atención, recalca el carácter performativo de todo aquello que Andy va a hacer durante toda la película. Si nos preguntamos cuál es el verdadero Andy cabe responder que todos son el verdadero Andy. Él son los personajes y los personajes son él: el extranjero, el villano, el tímido, el maniaco, el machista, etc. Andy realiza con cada uno de sus *performances* una demostración de todo lo qué es –y de lo que cualquiera de nosotros podemos ser. Y aunque su fin es siempre la reacción del público –como buena *performance* –en cada una de ellas, aquellos actos comunicativos que está realizando se trocan en componentes únicos de su identidad, indiscernible de cualquier otra manera. Andy es lo que sus actos dicen que es y a través de ellos se realiza. Pero cabe no olvidar que no es Andy, en último término, el que ha organizado y ordenado las *performances*

sino Milos Forman y su equipo. Es por tanto adecuado decir que, en realidad, no es a Andy a quién estamos descubriendo sino a quién está llevando a cabo las *performances*: la maquinaria cinematográfica, cuya cabeza, en este caso, sería Milos Forman.

Si alguien quiere realizar un autorretrato y una biografía no tendría demasiados problemas, solo tiene que ponerse a ello. Sin embargo, esto no es habitual en el cine. Rectificación: *esto no sucede en el cine*. El propio sistema de producción ha hecho que sea imposible que una misma persona realice un *biopic* sobre sí. Si desea narrarse debe ser a través de cualquier subterfugio: alter-egos, performatividad que realice mediante actos comunicativos su identidad, intertextualidad, etc. Los casos de que alguien grabe su vida y la edite en el clásico formato *biopic* son nulos. Ni los medios ni los costes pueden ser acometidas por un único ser. No es el caso de la deslocalizada e-imagen. Si hay un lugar para la identidad fuerte y la autonarración es, ahora, la red y el planeta *youtube*. El espacio de la ironía posmoderna deja paso al ejercicio de la *egocidad performativa* en internet. Una honestidad un tanto *naïf* en donde no se busca necesariamente la fama –esos conceptos son caducos producto de la quebrada hegemonía de la imagen televisiva. El *querer ser* no implica *querer ser algo*: la reivindicación del *Facebook* es un simple grito de *soy yo*.

Solo que Andy nunca es él. Posiblemente algo por el estilo suceda a todos los que nos mostramos en cualquier aspecto del mundo. (Hablamos de la representación de la fantasmagoría de la imagen). Pese a ello, nuestros actos –muchos de ellos mediados culturalmente –son los que nos prefiguran y nos convierten en lo que somos.

El juego de las bromas de Andy era sumamente complejo, de una suntuosidad barroca. Era capaz de hilar varios escenarios distintos, en días (meses incluso) distintos, engañar a personas diferentes e involucrar a tantos actores que se hacía indiscernible de entre todo aquello saber qué era parte de la *performance* y que era ajena a aquello. De entre todas las que se desarrollan en la película, la más interesante es la que involucra a Andy y Jerry “the king” lawler.

Cansado de su andadura por el *Saturday Night Live*, Andy decide hacerse luchador de wrestling. Sin embargo, debido a su complexión reta exclusivamente a mujeres. El personaje que usa en esta ocasión no utiliza máscara alguna. Es el propio Andy, presentándose como un redomado machista, el que solivianta a las mujeres contra las que va a luchar. Meses después, en uno de estos combates-exhibiciones, topa

con un profesional de wrestling, Jerry “the King” Lawler, al cual acaba desafiando a combatir. Aunque todos sabemos que la lucha libre es un espectáculo amañado, Andy hace pensar que su combate va a ser limpio y hará sufrir a Lawler. Como cabe esperar, es derrotado por Lawler. En la lucha, Andy, es herido de gravedad en el cuello. Cosas que pasan durante la lucha libre. Poco después Andy es invitado al programa de *Late night* de David Letterman en donde coincide con Jerry Lawler. Andy, con un collarín al cuello, parece totalmente arrepentido de cómo se ha comportado durante estos meses en el wrestling y pide perdón. Sin embargo Lawler no para de desafiarle hasta que Andy no puede más y acaba entrando a las provocaciones del luchador y le insulta. Lawler se levanta de su asiento con cierta parsimonia chulesca y le arrea una bofetada que tumba a Andy. Letterman parece no saber dónde meterse. Andy pierde los nervios y grita a Lawler, le tira un vaso de agua y acaba largándose del plató. Días después, su manager David Shapiro le convoca para pedirle que deje ya el chiste del wrestling. Andy, que como supondrán, estaba conchabado con Lawler pone fin a su trabajo juntos. Lawler le confiesa: «Es lo mejor que he hecho en mi vida.»

Andy parecía llevar un guionista detrás. Y, en efecto, lo llevaba. Entre él y Bob Zmuda (Paul Giamati) elaboraban casi todas sus bromas que llegaban a involucrar a tantas personas que desconocían partes del plan que la dificultad de encontrar un asidero donde poder pensar qué era y que no era parte de la *performance* se convertía en una tarea imposible. Es por ello que cuando Andy confiesa que tiene cáncer y que se está muriendo todos piensan que es una broma de Zmuda orquestada por Andy.

Puede parecer extraño el uso constante del ejercicio performativo en las acciones y en el cuerpo de Andy, sin embargo, como hemos comentado, es algo común a todos, solo que en Andy es radicalmente explícito. Así como cada ejercicio de biopic es un ejercicio performativo en donde se prefigura la esencia de un ser –con independencia su realidad –solo que en el film de Forman alcanza un carácter explícito en el que el espectador es consciente de que va a ser engaño, aunque desconozca por dónde le va a llegar el golpe.

BIBLIOGRAFÍA

- ❖ AUSTIN, J.L. (1998) *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

- ❖ BAZIN, A (2004) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- ❖ BERNTSEN, D. y BOHN, A. (2009) Cultural Life Scripts and Individual life stories. *Memory in mind and culture*. Cambridge: Cambridge University Press. 62-82.
- ❖ BREA, J.L. (2010) *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.
- ❖ BRUNER, J. (2001) *Realidad Mental y mundos posibles*. Barcelona: Gedisa.
- ❖ BUTLER (2007) *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- ❖ KERMODE, F. (2000) *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa.
- ❖ ZAFRA, R. (2005) *Netianas. N(h)acer mujer en Internet*. Madrid: Lengua de Trapo.